

Antón Capitel DOS MUSEOS

1/ El Museo Guggenheim en Bilbao, de Frank Gehry.

Múltiples y entusiastas admiraciones y algunos -pocos- rechazos se han ido expresando ante el brillante edificio de Frank Gehry en Bilbao, el ya famoso Museo Guggenheim. Su singularidad hace lógico que se haya exagerado con él, pero no puede dudarse que su importante éxito, al concitar entusiasmo tanto entre el público como entre los profesionales, significa al menos la capacidad para acertar de lleno con la sensibilidad de una época, de un momento. Harto el público del limitado interés visual de la arquitectura contemporánea, que extendió la ciudad sin pena ni gloria, resulta claro que celebre la sorprendente capacidad de aquélla para ser una obra de arte en agigantada continuidad con las que va a cobijar. En contra, pues, tanto de la sintáctica moderación de la mayor parte de las arquitecturas como de la funcionalidad neutral demandada por los museístas, el público alaba y se extasia ante el planteamiento de Gehry al entender el edificio con la extrema libertad y, así, con la potencial riqueza de las artes plásticas.

Pero si este resultado se presenta ante el público con el atractivo que supone la aparición de una inesperada novedad, el espectador iniciado sabe, en cambio, que el resultado de Gehry en Bilbao es, en realidad, el culmen de un largo camino que viene de lejos. Pues Gehry no abre, a mi entender, una senda nueva -una especie de inicio de la arquitectura del siglo XXI, como, con exageración, se ha llegado a decir-, sino que lleva adelante -muy adelante, desde luego- un ya viejo aunque moderno ideal -el de la libertad de la forma- que ha heredado de algunos de sus mayores, transportando una antorcha a la que cabría tanto augurarle una gran fortuna futura -tal vez mayor de la que hasta ahora ha tenido- como pensar, por el contrario, que el brillante gesto de Gehry cierra una vieja aventura que no cabe, quizá, prolongar mucho más tiempo. Dejando en el aire -y para uso de adivinos, o de cada cual- la respuesta a lo anterior, examinemos brevemente el itinerario que Gehry ha culminado, sin dar ahora a este último verbo más que lo que de alta cota supone y no lo que podría señalar de fin de trayecto. Pues que de un culmen se trata parece evidente.

Del expresionismo al organicismo: Häring y Scharoun

Las raíces arquitectónicas del museo bilbaíno hay que buscarlas, a mi entender, en el expresionismo alemán -en sus obras y en sus fantasías- origen, por lejano que se vea, de la superación de las ataduras formales y sintácticas de la tectónica tradicional para acercarse a las libertades y posibilidades de las artes plásticas sin perder, por otro lado, la capacidad evocadora y significativa de la arquitectura del pasado.

No se trata, sin embargo, de la línea de Mendelsohn, que domesticó su lenguaje, recogido por la arquitectura profesional. Para encontrar a Gehry la línea debe arrancar del iluminado y puritano Hugo Häring, lo que nos hará pasar por su exaltado y atractivo discípulo, el gran Hans Scharoun. Puede decirse que Häring fue el único que no se rindió ante la llamada "nueva objetividad" racionalista, pero se alejó además de la mística del expresionismo para inventar los conceptos orgánicos. Itinerarios y funciones de los que la habitaban debían ser, para Häring, los verdaderos soportes de la arquitectura doméstica. Conducidas por el naturalismo

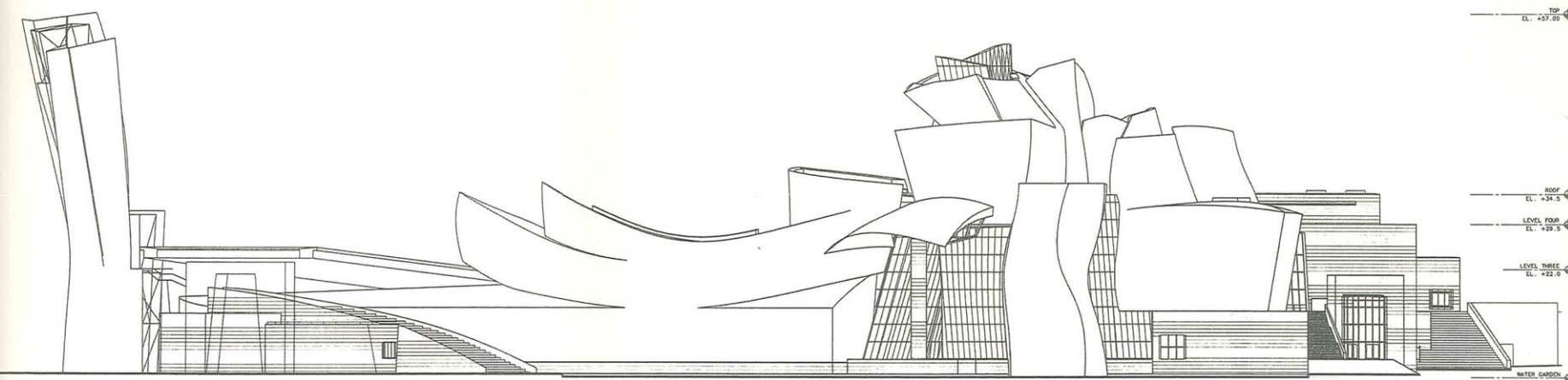
adjudicado a usos y recorridos, las casas de Häring -casi siempre proyectos- aparecían dotadas de una libertad formal, una carencia de geometría y una originalidad que las acercaba a la riqueza y a la condición amorfa de los productos naturales.

Pero interesa ahora Häring, más que por sí mismo, por la influencia que tuvo en su amigo y brillante discípulo Scharoun. Fue Scharoun quien, abandonando en cierto modo el expresionismo "clásico" -diríamos- adoptó el organicismo de su maestro y llevó a la arquitectura por variados y caminos extremos de su libertad formal. En ella, una plástica tan naturalista como abstracta se apartó incluso del ideal constructivo del organicismo norteamericano. Scharoun prescindió de las convenciones arquitectónicas, académicas y modernas, más que ningún otro proyectista contemporáneo, abandonando la geometría y enfrentándose así, de lleno, a la

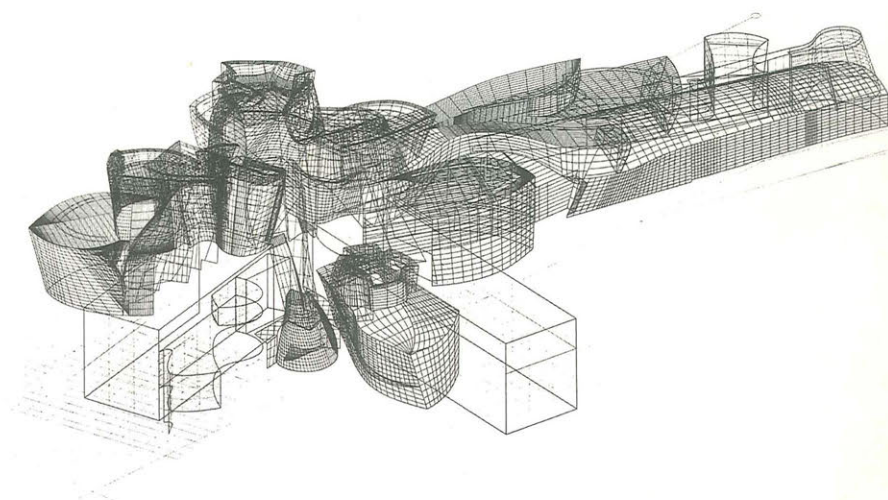
idea de arquitectura de su amigo y compatriota Mies van der Rohe. Es en Berlín donde pueden verse los edificios de la Filarmónica, primero, y el de la Biblioteca estatal, después, como directamente opuestos al producto casi clasicista al que había derivado la "nueva objetividad", el Museo de Mies. Nunca los dos extremos de la modernidad estuvieron tan próximos y fueron así tan evidentes.

La arquitectura de Scharoun, en su condición "funcionalista" y amorfa, en su libertario naturalismo ajeno a cualquiera que fuese regla o convención, constituyó así un extremo al que podemos unir el Gehry del Guggenheim sin demasiadas mediaciones. Pero no completáramos este análisis, por somero que sea, si no nos referimos también al organicismo norteamericano; esto es, al que empezando en Wright y en su mitificación de la naturaleza, prosiguió con Saarinen hijo y tuvo su más importante crisis en la Opera de Sidney del danés Utzon.





- 1 2 3
- 1 plano de situación
2 alzado norte
3 isométrica del conjunto



De Wright a Utzon

Porque otros orígenes de la libertad formal están también en Wright. Aunque la libertad y la plasticidad eran, para Wright, virtudes orgánicas no por "funcionalistas" sino como imitación de los principios naturales. Como en los árboles, como en los animales, estructura y forma se identifican en la fábrica Johnson, en la torre de St. Mark, y, de forma más alejada y funcionalista, en el Museo Guggenheim de Nueva York. Pero la libertad formal proviene también en Wright de las alternativas espaciales y geométricas a la ortogonal, esto es, de la original línea que va desde Ocotillo Camp hasta Taliesin West. La línea wrightiana más orgánica fue continuada por Saarinen en la TWA de Nueva York, en la que plasticismo y estructuralismo pretenden aún conciliarse. Y fue en la obra de Utzon en Sidney donde se produjo un importante punto de inflexión de esta línea cuando la libertad y la plasticidad del edificio hicieron que su relación con la estructura resistente quedara en entredicho, ello a pesar del goticismo de su imagen (lo gótico, frente a lo clásico, había sido muy caro al expresionismo, al propio Häring, y su influencia puede verse, aunque no lo cite, también en Wright). En Sidney, la identidad entre forma y estructura se había roto, o estaba al menos en un inestable y dudoso equilibrio.

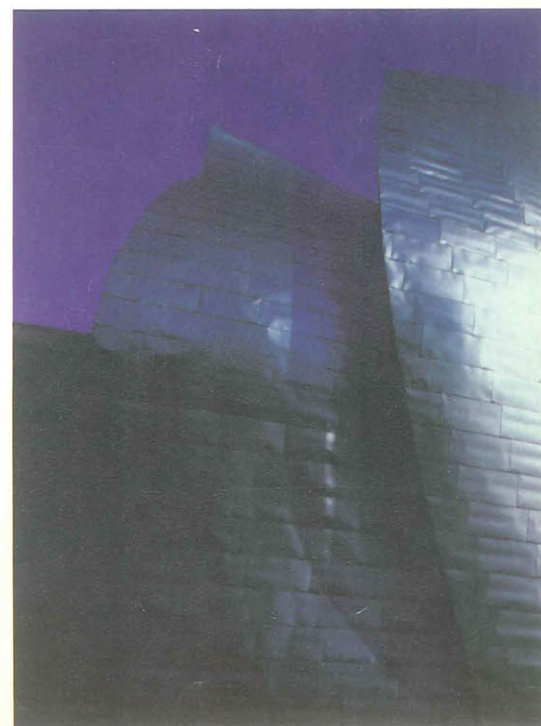
El Guggenheim: organicismo y permisividad.

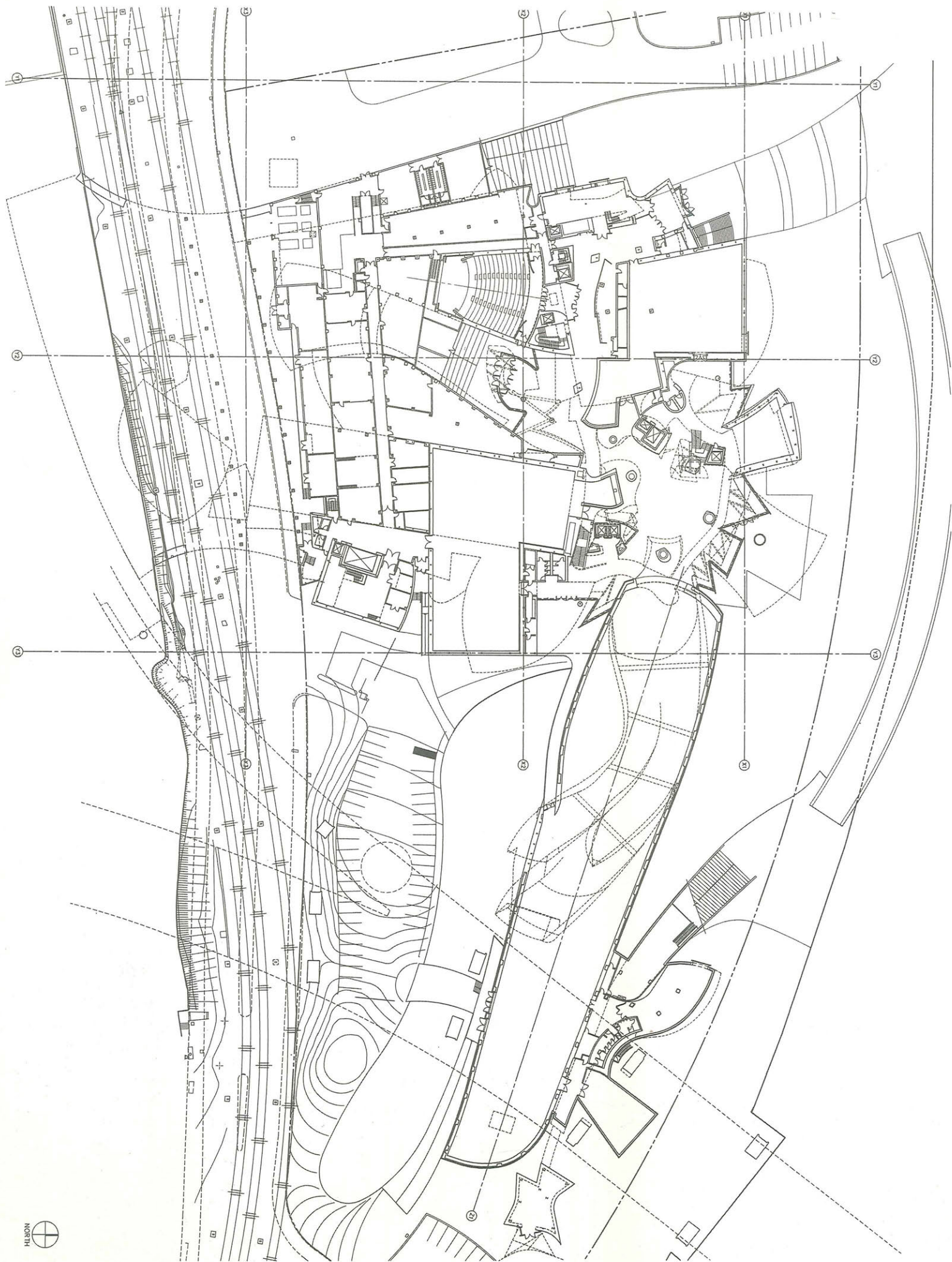
Pienso, pues, que para entender el camino que Gehry recorre en la arquitectura moderna -el paso de gigante que da- y, así, situar exactamente el exitoso Guggenheim es necesario considerar el exacerbado naturalismo libertario de Scharoun, de un lado y como se había dicho, y el fracaso de la identidad entre forma y estructura que se produjo en la Opera de Sidney de Utzon, de otro. Aunque, para completarlo bien, sería necesario añadirle una buena dosis de la permisividad formal y de la "ligereza" conceptual -en el marco de la valoración autónoma de la forma- que se introdujo en la arquitectura contemporánea a partir de la obra de Venturi y sus consecuencias.

Como culmen de sus experiencias anteriores, Gehry recupera en Bilbao el sentido plástico de las arquitecturas orgánicas más exacerbadas desprendiéndolo tanto de cualquier transcendencia como de la preocupación de coherencia material y estructural, que había devenido tan improbable como inoportuna. Asumiendo la posición libertaria de Scharoun, expulsaría de ella, sin embargo, la agresiva expresividad, el feísmo, y todo otro residuo de aquellas condiciones que situaban la obra de éste en un intenso empeño todavía "trascendente", de "ideas", al fin. Con la ayuda de Venturi y gran parte de lo que tras él ocurrió -sobre todo en la arquitectura norteamericana, y descontando, por supuesto, las aventuras pseudoclásicas- altera el espacio y el lenguaje para volverlos "ligeros", puramente plásticos, humorísticos, placenteros,....

No hay geometría, si no es la extremadamente compleja -irracional- que puede dominarse hoy con los medios informáticos. La construcción no es ya, definitivamente, el lenguaje de la arquitectura, ni siquiera a través de la libertad que el hormigón armado había producido al solo precio de sus blandas leyes. La desaparición de la materia y de la tectónica convencionales es un hecho absoluto. He aquí la clave y lo más novedoso de la brillantísima forma de Gehry: llegar a un punto extremo del camino iniciado por el expresionismo y continuado por el organicismo, sin transcendencia significativa y sin coherencia material. La forma es, al fin, libre, pues la construcción sigue dócilmente sus plásticos dictados; y el paso es de gigante: tal el ejemplo que cambia las cosas, y que, si tiene fortuna en el futuro, hará del edificio bilbaíno no sólo un culmen, sino todo lo contrario de un final.

Es bien claro para todos que, en esta posición, el Museo se ha entendido como una forma externa, como una escultura habitable, un "bulto" urbano. La brillantez que en este objetivo alcanza es enorme, y como es una cuestión plástica, solo cabe decir que a la vista está. El trozo de Bilbao que le sirve de soporte ha quedado absolutamente transformado con su presencia: una gran "joya" reluce en medio de la hosca y gris ciudad que la rodea, rescatándola y volviéndola atractiva.



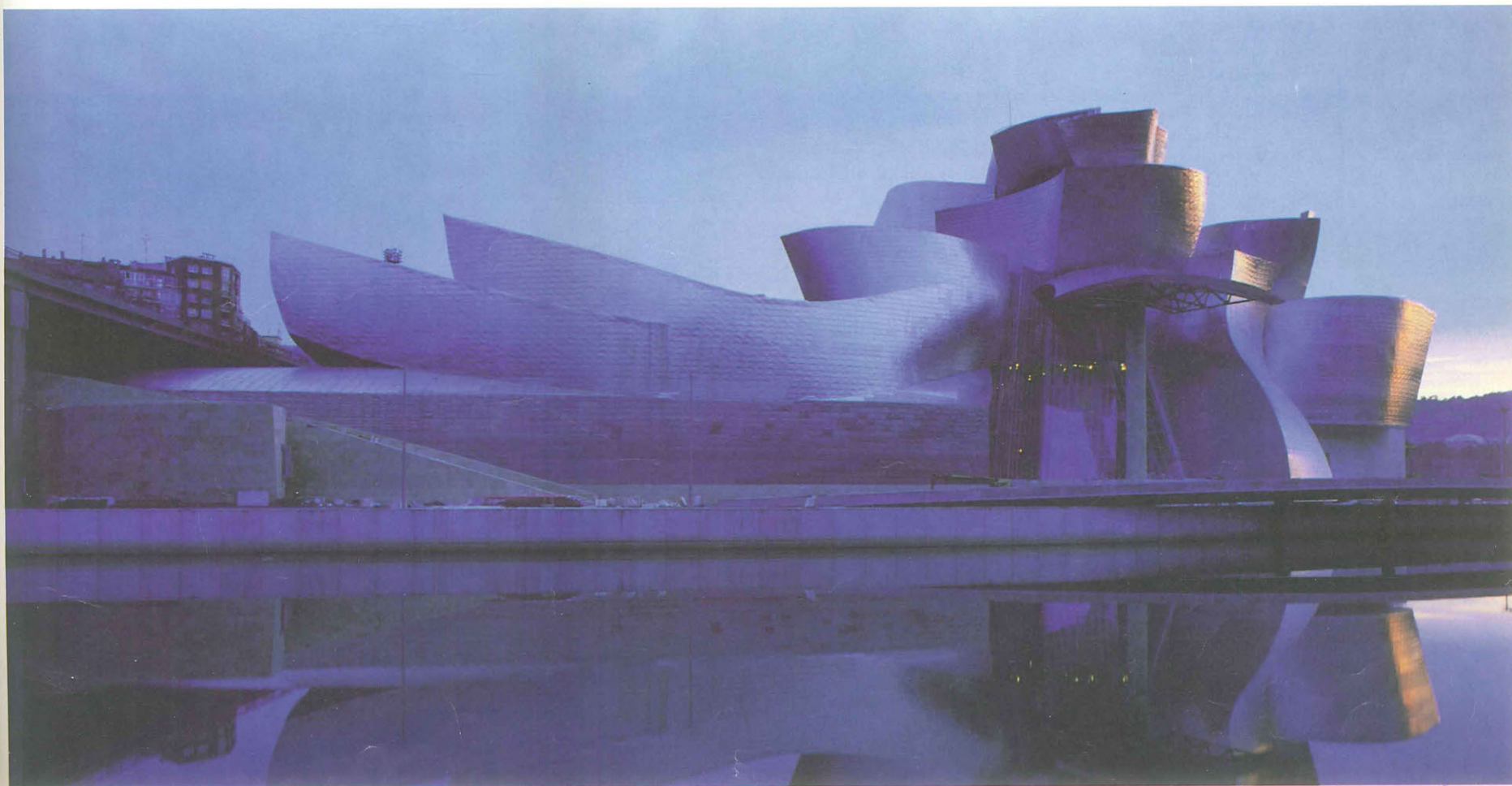
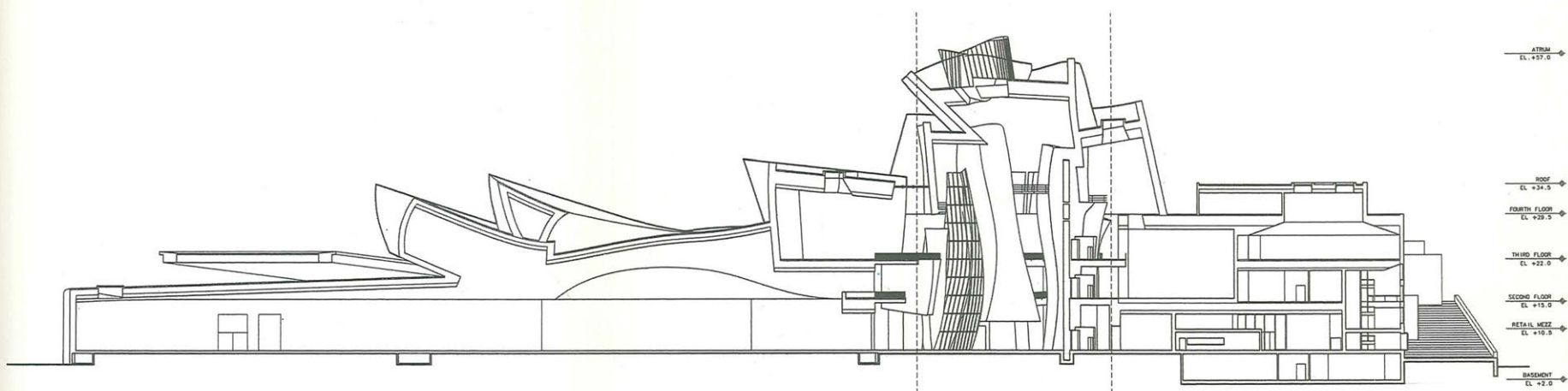


4

5

4 planta baja

5 sección longitudinal por atrio de entrada



16 El antipático puente de la Salve revela su interés al quedar envuelto e integrado en el volumen del Museo, que prepara con su frente trasero -en el que se hacen evidentes recursos derivados de Stirling- la plaza o parque en el que los viejos muelles se han de transformar. El estudio del lugar no ha sido pequeño, pues se ha logrado convertir en virtudes sus defectos.

P Pero, si pasamos a observar las plantas del edificio, podría decirse que éstas son más asombrosas aún, si cabe, que su imagen. En la planta alta se produce una unión de variadísimas formas particulares, como si tuvieran funciones tan precisas que las generaran. Esto es -y de acuerdo con la analogía biológica- como si se tratara de un curiosísimo animal, de un organismo vivo, cuya condición inferior -a pesar de su gigantismo- le hiciera no llegar a alcanzar la mayor "armonía" y sintética forma de los vertebrados. (Pero es que, naturalmente, no se mueve: los edificios orgánicos, al

ser inmuebles, se permiten la libertad y la asimetría que los animales no tienen, o que alcanzan solo mediante su temporal plegamiento o momentánea posición. Por eso el edificio de Gehry, como otras arquitecturas orgánicas, es como un animal que ha congelado el instante de una posición determinada. Parece que se va a mover, pero no lo hará).

Vemos en las plantas el uso más extraordinario que puede hacerse de la superposición de estratos diferentes (método que tiene sus raíces en Le Corbusier, y sus hitos más intensos en Aalto y en Scharoun), superponiendo formas diversas, y empleando el programa -directamente o no- como base de una expresión no tan pura así como pudiera creerse. Gran parte de la planta baja, la que corresponde a los servicios, actúa como contenedor de éstos, convencionalmente dispuestos, y, sobre ella, se sitúa la alta de modo completamente independiente, liberando sus cubiertas. En

las plantas se expresa como un programa puede disponerse con un acentuado naturalismo, mitad caótico, mitad orgánico, y como de él se deriva la gigante escultura. Aunque pienso que la brillantez de ésta pierde bastante acento plástico en el interior, a mi entender algo más banal como espacio visible, así como de muy desigual fortuna según las diferentes salas. Es, sin embargo, bien adecuado para lo que alberga, asumiendo muy bien el arte, sobre todo el menos convencional. Pero es, además, un edificio más pequeño de lo que por fuera parece prometer. Esta característica es un defecto, o lo suele ser, suavizado quizá, en este caso, por formar parte de una premeditada intención: se ha buscado que, ante la ciudad, el museo aparezca enorme, incommensurable y, así, la domine. Como un gigantesco y desconocido animal caprichosamente plegado, como una violenta, eruptiva, formación geológica.